

АНТОНИНА ВИКТОРОВНА ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА*lebedeva-emelina@list.ru*

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания

125009 Москва,
Козицкий пер., д. 5

ORCID: 0000-0003-0803-6879

ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА АНТОНЕНКО*antonenko@mosconsv.ru*

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0003-2826-6428

АННА ВАЛЕНТИНОВНА БУЛЫЧЕВА*anna.bulycheva@inbox.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0002-1163-7344

ANTONINA V. LEBEDEVA-EMELINA*lebedeva-emelina@list.ru*

Doctor of Art Criticism, Leading Research Fellow of Music History Department at the State Institute for Art Studies (Moscow)

5 Kozitsky Ln.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0003-0803-6879

EKATERINA Y. ANTONENKO*antonenko@mosconsv.ru*

Ph. D., History and Theory of Performing Art Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0003-2826-6428

ANNA V. BULYCHEVA*anna.bulycheva@inbox.ru*

Ph. D., Associate Professor of Foreign Music History Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0002-1163-7344

АННОТАЦИЯ**Духовный концерт Василия Пашкевича**

Статья посвящена духовному концерту Василия Алексеевича Пашкевича (Паскевича) на слова Псалма 94 «Приидите, возрадуемся Господеви». До недавнего времени было известно о пяти не дошедших до нас концертах этого композитора, упомянутых в каталоге музыкального магазина Г. Н. Рейнсдорпа и И. Керцелли (1806). Теперь обнаружен шестой концерт Пашкевича, который, к счастью, сохранился. В сборнике петербургского происхождения из фондов Российского национального музея музыки нашли партии тенора и баса, в последней был указан автор музыки. На основе анализа источников концерт датирован концом семидесятых — началом восьмидесятых годов XVIII века. Для реконструкции полной четырехголосной партитуры привлечены материалы сборников, происходящих из соборов Череповца и Верховажья, в которых концерт «Приидите, возрадуемся Господеви» записан без имени автора и не круглой (итальянской) нотацией, характерной для периода классицизма, а более ранней квадратной (киевской). Партитура концерта дана в Приложении к статье. Выявлены особенности рукописных источников и разночтения между различными копиями партий-поголосонок. Рассмотрены словесный текст и музыка концерта. В статье также дается обзор хорового творчества Пашкевича.

Ключевые слова: Василий Пашкевич, русский классицизм, хоровой концерт, Придворная певческая капелла, квадратная нотация, круглая нотация, музыкальная текстология, двойная fuga

DOI: 10.26176/MSC.2020.42.3.003

ABSTRACT**The Sacred Concerto by Vassily Pashkevich**

The article is devoted to the sacred choral concerto by Vassily Pashkevich (Paskevich) set to the three initial verses of the 94th Psalm “Come, Let us Rejoice in the Lord”. Until recently, it was known about five lost concertos by the composer, listed in the catalogue of the music store of G. N. Reinsdorp and I. Kerzelli (1806). Now the sixth concerto by Pashkevich has been discovered; the music, fortunately, survived. In the collection of St. Petersburg origin from the funds of the Russian National Museum of Music, there is a bass part, which contains an indication of the author of the music, as well as two tenor parts, written in “round” (or “Italian”) notation, typical of the Classical period. Due to analysis of sources, the concerto dates back from the late 1770s to the early 1780s. To reconstruct the full four-part score manuscript sources, originating from cathedrals of Cherepovets and Verhovazhie were used. In both of them the concerto “Come, Let us Rejoice unto the Lord” is anonymous and written in the earlier “square” (or “Kiev”) notation. The score of the concerto is presented in the Appendix of this paper. Some peculiarities of the manuscript sources and discrepancies between different copies of the parts are examined. The verbal text and the music of the concerto are considered. The article also provides an overview of Pashkevich’s choral work.

Keywords: Vasily Pashkevich, Russian classicism, choral concerto, St. Petersburg Court Chapel, square notation, round notation, musical textual criticism, double fugue

DOI: 10.26176/MSC.2020.42.3.003

**Антонина Лебедева-Емелина,
Екатерина Антоненко, Анна Булычева**

ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ ВАСИЛИЯ ПАШКЕВИЧА

В 2018 году при изучении певческих сборников из коллекции Российского национального музея музыки (РНММ, ранее ВМОМК и ГЦММК имени М. И. Глинки), был обнаружен духовный концерт «Приидите, возрадуемся Господеви»¹ выдающегося композитора екатерининской эпохи Василия Алексеевича Пашкевича. Сообщим подробнее о находке и охарактеризуем сочинение, которое на данный момент является единственным сохранившимся образцом его концертного творчества.

О БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

Василий Алексеевич Пашкевич (Паскевич) известен в истории русской музыки как оперный композитор и придворный скрипач; гораздо меньше сведений сохранилось о его деятельности в Придворной певческой капелле. Тем не менее, с Капеллой у Пашкевича была связана вся жизнь: он ребенком был определен в придворный хор, учился в школе при Капелле, в дальнейшем, был учителем малолетних певчих и пел в придворном хоре как взрослый певчий, для Капеллы сочинял свою церковную музыку.

В «Очерках» Н. Ф. Финдейзена сообщается, что Пашкевич родился около 1749 года², а в 1756 году, в семилетнем возрасте, как и многие малолетние певчие в то время, попал в Капеллу [23, 217]. По указу Екатерины II от апреля 1763 года, спавшие с голоса певчие Придворной капеллы, определялись в Капеллу «музыкантскими учениками», в их числе упоминался Пашкевич [17, 341]. Таким образом, мутация у юноши началась, скорее всего, в 14 лет.

Кто учил Пашкевича композиции — неизвестно. Предположение Е. М. Левашева, что он постигал искусство сочинительства через практику, А. Л. Порфирева считает несостоятельным ([12, 48–49], [17, 341]). Согласно другой гипотезе

¹ Текст концерта публикуется по каноническому варианту перевода Псалма 94 на церковнославянский язык — «Приидите, возрадуемся», хотя в ряде источников встречается иная подтекстовка.

² Документов о рождении и происхождении композитора до настоящего времени не выявлено. Дата рождения названа Н. Ф. Финдейзеном гипотетически [23, 217]. Сведения о жизни и творчестве Василия Пашкевича см. в соответствующей главе третьего тома «Истории русской музыки» [12, 46–83] и в статье о музыканте, опубликованной в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург. XVIII век» [17, 340–344].

Левашева, уроки талантливому юноше мог давать Винченцо Манфредини³; не исключая такой возможности, Порфирьева допускает также влияние Томазо Траэтта⁴. По нашему мнению к этим именам в число потенциальных учителей Пашкевича нужно включить Германа Раупаха⁵, Йозефа Штарцера⁶, Франческо Цоппи⁷ — каждый из них был известен в то время не только как автор музыки, но и как педагог. К сожалению, документов, связанных с работой иностранных мастеров в Капелле в те годы, не сохранилось.

Успех пришел к Пашкевичу после постановки комической оперы «Несчастье от кареты» в Эрмитажном театре (1779, либретто Я. Б. Княжнина). Н. Б. Шереметев заказал своему управляющему в Петербурге достать ему партитуру оперы для домашней постановки⁸. С этого времени у Пашкевича начинается сотрудничество с Вольным российским театром. В 1783 году Вольный театр был преобразован в публичный и вошел в структуру Императорских театров. Изменился статус Пашкевича при Дворе — с 23 августа он зачислен в Первый придворный оркестр [16, 125], а в 1789 году ему пожалован чин коллежского советника (аналог званию полковника).

Портрета Пашкевича не сохранилось; Александр Башилов, служивший пажом, в своих записках рассказывает о роли композитора при дворе и его внешности: «Иногда, лучше сказать, весьма часто императрица любовалась великими княжнами, и оне в русском сарафане плясали по-русски под две скрипки, на которой на одной играл старик капельмейстер Паскевич, полковничьяго ранга, в большом пудреном парике, в шитом кафтане, при шпаге; и *secondo* играл тоже какой-то 70-летний детина» [4, 197]. Так как воспоминания пажа Башилова относятся к 1794–1795 годам, то «старик Паскевичу» на тот момент было около 46 лет.

С кончиной Екатерины II, по словам Порфирьевой, «счастливая звезда Пашкевича закатилась» [17, 344]: Павел I сразу же уволил музыканта из придворного штата, выплатив ему «единовременное вознаграждение» и не назначив пенсии

³ Винченцо Манфредини (1737–1799) в России являлся учителем музыки наследника престола Павла Петровича (1758–1769).

⁴ Томазо Траэтта (1727–1779) работал в Петербурге с 1769 по 1775 год, писал музыку для Православной церкви (1769–1775), хотя ни одно из этих сочинений пока не обнаружено.

⁵ Герман Раупах (1728–1778) работал в Петербурге в 1755–1762, 1768–1778 годы; с 1768 года преподавал в Академии художеств, где его учениками были П. А. Скоков и Е. И. Фомин.

⁶ Йозеф Штарцер (Старцер, 1726–1787) служил в Петербурге в 1760–1768 годы; считается учителем забытого ныне композитора Николая Поморского, автора оперы «Пигмалион, или Сила любви».

⁷ Франческо Цоппи (Цоппис, 1715 — после 1781) приехал в Россию в 1756 году, считается учителем М. С. Березовского. Подробнее см. у Н. Ф. Финдейзена и Р. А. Моозера ([23, 125], также [26]).

⁸ Повеление графа звучит следующим образом: «Купить в Петербурге оперу *Беспокойство в карете с полною музыкаю* сочинение Василка». Л. А. Лепская обратила внимание на то, что Шереметев не знал точного названия произведения [13, 23]. Мы полагаем, что граф услышал его от кого-то во французском варианте и перевел обратно на русский. То, что граф называет композитора именем «Василёк», свидетельствует о возможном их знакомстве. Благодарим П. Г. Сербина за указание на данный источник.

после 35-летней службы⁹. Д. С. Бортнянский, будучи руководителем Капеллы, пытался отстоять Пашкевича перед сокращением певчих, задуманным Павлом I, но ему это не удалось. Из письма Д. С. Бортнянского графу Н. П. Шереметеву следует, что Василий Пашкевич еще в начале 1797 года числился учителем малолетних певчих в Капелле наряду с Федором Макаровым. По предположению М. Г. Рыцаревой увольнение Пашкевича произошло в начале февраля 1797 года [18, 152–154], а через месяц, 9 марта, еще до коронации нового самодержца, композитор скончался. После смерти кормильца осталась вдова Афимья Пашкевич с годовалой дочерью Анной, их судьба неизвестна.

ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ПАШКЕВИЧА

Мастерство хорового письма, благодаря которому композитор снискал славу в оперном жанре, по-видимому, получило огранку в Придворной певческой капелле. Мы не располагаем информацией, когда Пашкевича назначили «большим певчим»¹⁰, но в 1786 году он получил вознаграждение за «Февея» именно как «придворный певчий Паскевич»¹¹. Из его светской хоровой музыки ничего не сохранилось, хотя известно, что композитор сочинял хоры к празднеству в честь именин Екатерины II (1780); ему же в 1793 году заказали кантату «Амур и Психея» на стихи Г. Р. Державина к помолвке великого князя Александра Павловича с немецкой принцессой Луизой Марией Баденской (при крещении Елизаветой Алексеевной) [12, 52].

Духовным сочинениям Пашкевича повезло лишь немногим больше. Оригиналы музыки, скорее всего, хранились в нотнице Придворной капеллы, но с утратой в 1930-е годы этого архива все песнопения Пашкевича исчезли. Судя по многим признакам (об этом будет сказано далее), духовная музыка Пашкевича была востребована в последней трети XVIII века не только в Петербурге — с нот песнопений делались списки, они поступали в продажу, «оседали» в библиотеках частных капелл, церквей и монастырей. Так, например, пять хоровых концертов — «Ныне время явися», «Приидите, взыдем», «Радуйтесь людие и веселитесь», «Слава в вышних Богу», «Услыши, Господи, мой глас» — продавались в 1806 году в Москве в магазине Г. Н. Рейнсдорпа и И. Керцелли (музыка их не найдена)¹².

М. Г. Рыцарева выдвинула предположение, что хоровые циклы Пашкевич сочинял и в семидесятые годы¹³, и эти его ранние духовные сочинения были несовершенно [19, 161]. Основанием стали строки письма графа В. Г. Орлова сыну Александру: «Выучили недавно концерт “Не отвержи мене”, сочинения Березовского, он другого вкуса как Бортнянского, однако же не дурен.

⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 4. Д. 2229. Придворная контора Е. И. В. Министерства Двора.

¹⁰ РГИА. Там же.

¹¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1786 года. СПб., 1886. С. 75.

¹² Grand catalogue de musique qui se vend chez Reinsdorp et Kerzelly. Moscou, 1806.

¹³ Эта гипотеза пока не подтверждена. Из сочинений Пашкевича М. Г. Рыцарева изучала только «Обедню», поэтому оснований для вывода о несовершенстве духовных концертов Пашкевича мало.

Вейнгамер возвратил концерт Пашкевича и пишет, что его путно поправить никак нельзя» (сентябрь 1787)¹⁴.

Прокомментируем цитату. В рукописном отделе Российской государственной библиотеки хранится переписка графа Владимира Григорьевича Орлова со своим сыном Александром, отправленным в путешествие по Европе для поправления здоровья (с июля по октябрь 1787 года) [14, 70–89]. Напомним, что В. Г. Орлов имел одну из лучших крепостных капелл в конце XVIII века, которой управлял Лев Гурилёв. В письмах из подмосковной усадьбы Отрада, где летом находилось семейство Орловых, Владимир Григорьевич сообщал сыну подробности о повседневной жизни, о пополнении нотной библиотеки, о музицировании, об обучении крепостных игре на духовых инструментах и прочих усадебных радостях. Именно в этом контексте упоминается концерт Пашкевича, ноты которого были присланы в Отраду. Разучивал произведения Березовского и Бортнянского с капеллой Орлова некий капельмейстер Вейнгамер (иногда пишется как Вейндгамер). Приведенная выше цитата требует отдельного пояснения. Скорее всего, Орловы получили концерт Пашкевича в виде рукописных певческих партий, как было принято в те годы. Присланные партии могли грешить описками и неточностями (с ними столкнулись и мы при реконструкции исследуемого концерта), поэтому капельмейстер Вейнгамер дал присланному в Отраду музыкальному материалу отрицательную оценку.

Изучая стилистику духовного творчества Пашкевича, необходимо для сравнения с найденным концертом затронуть его цикл литургических песнопений.

В 1984 году Т. Б. Гавриловой, хранителем фонда духовной музыки Российского национального музея музыки (тогда — ГЦММК), была найдена «Обедня» Пашкевича¹⁵. Произведение записано в комплекте певческих поголосников, которые ранее принадлежали ярославскому помещику Ивану Борноволокову, затем были переданы в Казанский женский монастырь в Ярославле (дальнейший путь манускриптов: в 1890-е годы они попали в коллекцию Синодального училища церковного пения в Москве, а после расформирования училища — в Государственный исторический музей, потом — в ГЦММК).

Для каждой партии Обедни Пашкевича имеется отдельный титульный лист, в рукописи выписана дата — 1790 год (неизвестно, является ли это датой сочинения или создания копии для продажи). В нижнем правом углу титульной страницы басовой партии указана цена — 2.50 [руб.], в другом месте сохранилась вклеенная

¹⁴ Письма Владимира Григорьевича Орлова сыну Александру Владимировичу Орлову (июль — октябрь 1787 года). — РГБ. Ф. 219. Картон 8. Ед. хр. 8. Письмо №8. Л. 20 об.

¹⁵ Рукопись литургии хранится: РНМ. Ф. 283. Оп. 1. №903–906 (целиком). Если быть более точными, то литургия впервые была найдена М. Г. Рыцаревой в начале восьмидесятых годов, когда Марина Григорьевна являлась хранителем фонда духовной музыки в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Исследовательница написала о находке в работе «Российский хоровой концерт второй половины XVIII века»; но рукопись не была издана, ее депонировали в НИО Информкультура Государственной библиотеки имени В. И. Ленина [20, 43]. К сожалению, депонированные рукописи часто проходят мимо внимания исследователей, о находке «Обедни» Пашкевича мало кто знал. Таким образом оказалось, что Т. Б. Гавриловой принадлежит первичное «открытие» произведения.

марка музыкального магазина Гене. Скорее всего, Борноволокков заказывал духовные песнопения для своей крепостной капеллы в Москве у известного книготорговца Христиана Богдановича Гене. Ноты могли продаваться в виде рукописных партитур и певческих поголосников. Первоначальное песнопение «Слава. Единородный Сыне» упоминается в реестре еще одной певческой библиотеки в январе 1793 года¹⁶. В июле того же 1793 года в магазине Гене на Ильинке в Москве продавалась вся «Обедня» за ту же цену, что была указана на манускриптах И. Борноволоккова, — 2 руб. 50 коп.¹⁷ То, что сочинение сохранилось в ярославском сборнике, свидетельствует о довольно быстром распространении духовной музыки Пашкевича в провинции.

Обнаруженный литургический цикл композитора относится к восьмидесятым — девяностым годам XVIII века. То обстоятельство, что песнопения сочинены с явным мастерством и вкусом, не дает оснований усомниться в уровне хорового письма композитора¹⁸.

О НАХОДКЕ ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА «ПРИИДИТЕ, ВОЗРАДУЕМСЯ ГОСПОДЕВИ», ХАРАКТЕРИСТИКА ИСТОЧНИКОВ

Счастлиное обнаружение нот единственного на сегодня известного духовного концерта Пашкевича «Приидите, возрадуемся Господеви» произошло относительно недавно — в 2018 году (его партитуру см. в приложении к настоящей статье). Исследуя певческие манускрипты рубежа XVIII–XIX веков, Е. Ю. Антоненко заметила в одном из сборников указание на авторство. Это была запись — «Паскевича» — чернилами над нотным текстом басовой партии. Видно, что сначала фамилию композитора написали по слуху как «Башкевича», а затем вычеркнули неверный вариант жирной чертой.



Начало концерта Пашкевича «При(и)дите, возрадуемся Господеви». Партия баса.
РНММ. Ф. 283. №879. Л. 79

¹⁶ РНММ. Ф. 283. №25. «Каталог певческой ноте», автором «Славы» ошибочно указан С. А. Дегтярев.

¹⁷ Московские ведомости. 1793. №54. 6 июля. Л. 5.

¹⁸ Нотный текст литургии опубликован в нотном приложении к кандидатской диссертации А. В. Лебедевой-Емелиной [10, 38–55]: Характеристику литургического цикла Пашкевича см. в работе Н. И. Тетериной [21, 61–63], монографии М. Г. Рыцаревой [19, 160–164], докторской диссертации А. В. Лебедевой-Емелиной [11, 77–81].

Произведение записано в итальянской нотации с указанием темпов и динамики. В таком виде текст сохранился в четырех партиях одного комплекта из коллекции Российского национального музея музыки (фонд 283): №878 (2-й тенор, л. 71)¹⁹, 879 (1-й бас с упоминанием авторства, л. 79), №996 ([1-й] тенор, л. 24), №944 (2-й бас, л. 66).

Сообщение о находке было сделано Антоненко на международной конференции, посвященной перекрестному году музыки и культурных маршрутов Россия — Австрия, проведенной Музеем музыки в 2018 году по инициативе генерального директора М. А. Брызгалова. Через год по материалам доклада была опубликована статья в сборнике «Духовная музыка России и Австрии» [2, 103–124]. Тогда же информация о найденном концерте Пашкевича была отражена в статье Лебедевой-Емелиной о Пашкевиче в Православной энциклопедии [8, 195–196]. В связи с неполным комплектом партий в энциклопедическом издании было указано, что реконструкции данный концерт не поддается.

В Российском национальном музее музыки хранится уникальная коллекция рукописных сборников-конволютов и отдельных партий-поголосников произведений русской духовной музыки XVIII–XIX веков. Сотрудники музея иногда при инвентаризации рукописей подчеркивали нумерацией комплектность партий (например, сборники из ярославской коллекции №903–906 и №918–921), иногда ставили нумерацию без всякой связи с комплектностью и содержанием рукописей (например, №№4, 48 и 51 — поголосники одной партитуры).

Именно такая участь досталась сборникам, которые в ближайшие годы могут изменить наше представление о раннем классицизме в церковной музыке России. Все сборники музейного собрания являются конволютами — нотные записи принадлежат разным периодам времени и разным лицам²⁰. В их числе упомянутый выше сборник, во второй половине которого помещен концерт Пашкевича²¹. В этой части манускриптов чернила имеют более насыщенный цвет (не коричневатый, а черный), почерк становится менее аккуратным, возможно, что записи духовной музыки делались несколькими переписчиками. На нотных листах здесь встречаются датировки (1792, 1801, 1807), указания, что ряд концертов (по крайней мере, два) был «писан в С.-Петербурге» (по-видимому, списан в Капелле). По изношенности нотной бумаги, ветхости переплетов можно судить о востребованности сборников в певческой практике.

В рукописях №878 и 879 имеется филигрань «ФРТСЯ» на листах, соседних с записью концерта Пашкевича. Точное соответствие этой филигрании с другими, собранными С. А. Клепиковым [7, 69], найти не удалось, так как дважды филигрань представала перед нами фрагментарно. Мы предполагаем, что она может относиться к ростовской мануфактуре Саввы Яковлева

¹⁹ Данная рукопись оказалась дефектной: верхняя часть листа надорвана, поэтому 2 строки текста исчезли из песнопения.

²⁰ Конволют (от лат. *convolutus* — свернутый, сплетенный), сборник, составленный из ранее самостоятельных рукописей, переплетенных в один том.

²¹ Напомним, что в сборниках-конволютах может использоваться нотная бумага разных изготовителей.

(например, «Фабрика Ростовская Товарищества Саввы Яковлева»), которая изготавливала бумагу в 1787 году.

Первый рукописный источник — неполный, однако сохранивший указание на авторство Пашкевича.

Дополнительным источником нотного текста концерта является рукописная партия баса в итальянской нотации (ед. хр. 509 из коллекции РНММ). Певческая рукопись когда-то принадлежала Архангельской церкви «на Кости» Даниловского уезда Ярославской губернии, на листах имеется дата — 1791 год, нотная запись идет без указания авторства²². На просвет в нотных листах обнаружена филигрань ЯМВСЯ («Ярославская мануфактура внуков Саввы Яковлева»), нотная бумага изготавливалась в 1791–1807 годах²³.

Еще два источника были найдены А. В. Булычевой в процессе составления каталога русской духовной музыки эпохи барокко. Оказалось, что концерт «Приидите, возрадуемся Господеви» находится, по меньшей мере, в двух сборниках, написанных квадратной (киевской) нотацией, характерной для музыки барочного стиля.

Перенесение нотных записей из современной нотации в екатерининское время в устаревшую нотную графику, является интересной научной проблемой для музыковедения. Видимо, новая (итальянская) нотация в России поначалу вызывала у регентов и певчих большие трудности в чтении.

Исследователь русской духовной музыки А. О. Висков в манускриптах рубежа XVIII–XIX веков отыскал показательное признание переписчиков, свидетельствующее о процессе их постижения новой манеры записи нот: «[Начальные песнопения в сборниках] написаны очень неверно и негодно, потому что [писались] с начала нашего учения к нотному пению итальянской ноты, а нынче поём [и пишем] очень хорошо и узнали вкус в итальянской ноте» [6, 16]. Старая киевская нотация была востребованной в певческой среде в провинции вплоть до начала 1800-х годов.

Партии дискантов и альтов сохранились в квадратной нотации в сборниках-конволютах, объединяющих сочинения на 8, 12 и 16 голосов разного времени, как партесные, так и классические: РНММ. Ф. 283. №595, 596 (1-й и 2-й альт, л. 52, без №, между №13 и 15), 602 (2-й дискант, л. 51 об., под №14) и 604 (1-й дискант, под №14). Комплект рукописей происходит из Верховажского Успенского собора (ныне Верховажский район Вологодской области), бывшего во второй половине XVIII века значительным певческим центром²⁴. Верховажские

²² РНММ. Ф. 283. Ед. хр. 509 (1-й бас). Л. 29–31. Концерт как анонимное сочинение с инципитом басовой партии упоминается в каталоге Лебедевой-Емелиной [9, 580].

²³ Благодарим А. С. Обознюю, хранителя фондовой коллекции «Ф. 283. Культурная музыка» в Российском национальном музее музыки, оказавшую помощь в обнаружении филиграней на нотной бумаге манускриптов.

²⁴ Об этих рукописях упоминается в монографии Н. Ю. Плотниковой [15, 253, 257].

купцы Нератовы собрали обширную коллекцию нот, списывая их всюду, где им доводилось бывать — от Москвы до Нерчинска²⁵.

И последний источник — полный комплект голосов под номером 36 в сборнике из Череповского (sic!) собора Воскресенского монастыря в Череповце (Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, ед. хр. 705/1–8). Сборник озаглавлен «Конценты²⁶ на 8 голосов» и содержит концерты и Херувимские, преимущественно в классическом стиле, записанные квадратной нотой, однако с тактовыми чертами. Филигранные на бумаге Вологодского производства позволяют установить, что сборник был составлен в 1780-е годы и переплетен в самом конце XVIII века²⁷. Под номером 25 в нем находится анонимный концерт «Играй, Россие», который оканчивается пожеланием «Продолжи, о Боже, век великому князю Александру Павловичу» и, по-видимому, был сочинен в декабре 1777 или в начале следующего года в честь рождения наследника престола. Таким образом, концерт Пашкевича мог быть сочинен в конце семидесятых — начале восьмидесятых годов XVIII века.

Обобщим информацию об источниках нотного текста найденного концерта. Имеется несколько манускриптов с записью певческих партий сочинения: неполный комплект из РНММ с авторством Пашкевича, записанный итальянской нотацией (в дальнейшем будем называть его петербургским вариантом), партия баса из РНММ (схожа с предыдущим комплектом, отдельно нами не рассматривается), полный комплект хоровых партий, записанный в квадратной нотации из РНММ (в дальнейшем — верховажский вариант), полный комплект хоровых партий в квадратной нотации из ГИМа (в дальнейшем — череповецкий вариант).

ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА ПАШКЕВИЧА

Принципы реконструкции духовной музыки екатерининского времени одним из авторов описывались ранее в других работах²⁸. Здесь отметим главное: при неполной партитуре вести запись хоровых голосов на нотных строках рекомендуем с завершающей каденции, в данном случае — с последних тактов заключительной фуги, то есть составлять хоровую партитуру из

²⁵ В одном из поголошников ед. хр. 595 на л. 96 об. есть запись: «сии Переводы 4. Голосные верховажского / купца степана ф: нератова списаны в москве / В синодальной [конторе] певчих мая 31. Ч: 1774 Года» [1, 41]. У нас возникла мысль назвать эту группу источников «московским» вариантом, но мы от нее отказались, не уверенные в точном адресе переплетенных в конволютах нотных листов.

²⁶ Об этом синониме слова «концерт» см. в статье А. В. Булычевой [5, 10–17].

²⁷ Филигранные: 1) 1780 / «ВФСТ» / 1780 // 1780 / «ВФСТ» / 1780; 2–5) этот же знак с белой датой 1781, 1782, 1783, 1784 (близкий: *Участкина*, №289 — 1780 г. и №290 — 1784 г.); 6) 1786 / «СТ» // «ВФ» / 1786 (сходный: *Участкина*, №291 — 1800 г.); 7) 1798 / «ВМ» // 1798 / «НИШ» (сходный: *Участкина*, №272 — 1800 г.); см. книгу З. В. Участкиной [29]. Благодарим А. В. Александрину за эти сведения.

²⁸ О принципах реконструкции хоровой музыки классицизма на примере песнопений Березовского см. в докторской диссертации Лебедевой-Емелиной [11, 156–166].

конца в начало. Далее следует проверить получившуюся хоровую вертикаль, сравнить однотипные мелодические фрагменты, восстановить в квадратных скобках динамику и знаки альтерации. Затем имеет смысл привлечь к проверке партитуры другие сохранившиеся источники нотного текста.

Некоторые ошибки и опiski переписчиков в манускриптах отметим сразу: в ряде сборников ритм в первом такте изложен четвертью и половинной нотой, то есть «Прий-ди-(те)» (см. такт 9). Мы сохранили мелкие длительности (две восьмые) на сильной доле по партиям басов из «петербургских манускриптов», так как они встречаются и в других нотных источниках. В разделе *Adagio* (такт 44) в этих же источниках при ключе у басов и теноров знаки *h-moll* не выставлены. У теноров в такте 47 на сильной доле записана нота *dis*, при реконструкции партитуры образовалось неестественное переченье с партией дисканта (*h-moll / H-dur*); поэтому чтобы фраза имела тональную завершенность, мы предложили ход тенорам четвертями *d-dis*. В партии теноров (такты 51 и 53) последняя восьмая нота в этих же манускриптах и других рукописных копиях *cis*, но в партитуре этот ход звучит некорректно, в результате чего мы выставили на последнюю восьмую в такте в квадратных скобках до-беклар. У басов ноты в тактах 82 и 117 ошибочно записаны на тон выше.

Верховажская копия из РНММ также не свободна от ошибок. В частности, ряд многотактовых пауз оказался вообще не выписан (например, в ре-мажорном *Adagio* у дисканта стоит пауза в один такт вместо двух, в начале финального *Allegro* у альты пауза также длится один такт вместо двух), в фуге «нестыковка» партии альты с партиями нижних голосов составила 3 такта, а партия дисканта отстала от других голосов на 5 тактов. Тактов 109–113 у дисканта вообще не оказалось. В тактах 31–34 нам пришлось реконструировать второй солирующий голос по аналогии с предыдущим соло тенора и альты, причем солирующий терцией ниже голос мы обозначили как второй дискант, хотя не исключаем, что это мог быть и первый альт (в публикуемом нотном тексте голос записан в скобках).

В комплекте голосов из Воскресенского собора в Череповце из коллекции ГИМ есть свои важные для реконструкции особенности: на страницах манускриптов местами присутствуют итальянские обозначения темпа и динамики (*Moderato*, *forte*), к сожалению, подобных записей в концерте Пашкевича нет. Нет также ключевых знаков, обозначений *tutti* и *sol* и большей части фермат (которые в квадратной нотации не употреблялись). Ферматы, сохранившиеся в такте 43 партии второго баса и в ряде партий в такте 57, показывают, что ноты были скопированы с источника, записанного итальянской (круглой) нотацией.

В ряде случаев рукопись из Череповца позволила восстановить случайные знаки, отсутствующие в петербургской рукописи. Основные же отличия «череповецкой редакции» следующие. В такте 1 ритм мазурки присутствует только в партиях первого баса и первого дисканта, в остальных голосах записаны четвертная и половинная ноты, подтекстованные словом «При-ди-(те)». В такте 12 у дискантов на первой доле *cis* (мы сохранили педаль на ноте *e*). На

первой доле такта 31 вместо восьмой с точкой и двух тридцатьвторых присутствуют восьмая и две шестнадцатые. В тактах 31–34 реконструированная нами при подготовке партитуры терцовая втора отсутствует. То же самое — в верховажском сборнике. Следовательно, одна из рукописей послужила источником для другой. На первых долях такта 35 ритм у дискантов и альтов — четверть и две восьмые; на третьей доле у всех голосов, кроме дискантов, вместо пунктира две ровные восьмые. То же в такте 37, но здесь пунктир на третьей доле присутствует и у альтов. Такт 40 пропущен в партиях первого дисканта и первого альта. Также пропущены такт 65 у обоих дискантов и такты 109–113 у второго дисканта. В такте 57 у второго тенора четверть с точкой, что присутствует также в «петербургской редакции». Замечательный мелодический ход встретился в такте 131 у теноров, при повторе той же фразы в такте 135 он отсутствовал, в партитуре мы обе фразы даем по первоисточникам.

Почему четырехголосный концерт с разветвлением голосов на *divisi* записан в сборниках для восьмиголосного (двойного) хора в восьми партиях-поголосниках? При смене партесного (барочного) репертуара классическим параллельно шли два процесса: отказ от многохорного письма и переход от преимущественно ансамблевого многоголосия (один певец на партию) к хоровому (два и более певцов на партию). Поэтому четыре партии часто записывали дважды, что сегодня помогает увереннее восстанавливать нотный текст. Кстати, в череповецкой рукописи меньше описок встречается в партиях второго хора.

Авторство Пашкевича в ярославском, череповецком и верховажском сборниках не указано. Если среди регентов и певчих в Петербурге встречалось немало лично знавших композитора, осведомленных о его сочинениях и после его кончины стремившихся сохранить память о нем, за пределами столицы таковых было значительно меньше. Поэтому в основу нашей реконструкции положен «петербургский вариант», дополненный нотами по другим источникам.

Интересно, что Обедня и концерт «Приидите, возрадуемся Господеви» из Петербурга, где жил и работал композитор, распространялись в сходном направлении: Обедня — в Ярославль, концерт — в Ярославль и чуть севернее, в Череповец и Верховажье.

О ТЕКСТЕ И МУЗЫКЕ КОНЦЕРТА

В концерте использованы первые три стиха Псалма 94: 1-я часть — 1-й стих «Приидите, возрадуемся Господеви, воскликнем Богу Спасителю нашему», 2-я часть — 2-й стих «Предварим лице Его во исповедании, и во псалмех воскликнем Ему», 3-я часть — половина 3-го стиха «Яко Бог Велий Господь» и 4-я часть — вторая половина 3-го стиха «и Царь Велий по всей земли».

Псалом 94 входит в особую группу псалмов (92–99), которая в западной библистике называется по-разному: «Апокалиптические псалмы», «Теократические псалмы», «Тысячелетние гимны», «Псалмы Второго Пришествия» [25, 141], «Псалмы Воцарения» [27, 201], «Царские псалмы» [24, 167]. По описанию блж. Феодорита Критского эта группа псалмов описывает эсхатологическое время, когда Бог как Единый царь будет царствовать над всеми народами земли

[22, 368–369]. Псалом 94 упоминается в Послании св. апостола Павла к Евреям. По мнению церковных историков, автором псалма является Иосия, один из предков Иисуса (Лк. 3:29).

Пашкевич пишет музыку только на первые 3 стиха, облекая их в четырехчастную форму концерта.

Четыре части концерта разделены ферматами и написаны в родственных тональностях и контрастных темпах.

- 1) Andante — G-dur — D-dur — 27 т.
- 2) Adagio — D-dur — 15 т.
- 3) Adagio — h-moll — G-dur — 14 т.
- 4) Allegro — G-dur — 81 т.

Необходимо отметить, что в XVIII веке темп Andante входил в число подвижных, а не медленных, о чем пишет Н. Арнонкур, исследуя музыку Моцарта [3, 124–134]. Таким образом, начало первой части у Пашкевича — умеренно подвижное.

Тональный план концерта не вполне типичен для классицизма благодаря использованию верхней медианты: G-dur — уход в D-dur (доминанта) — h-moll (верхняя медианта) — G-dur (возвращение в основную тональность).

Любопытно тональное развитие первой части: начальное построение в тональности G-dur завершается на субдоминантовой гармонии, после которой его повтор в тональности A-dur звучит довольно резко (идет сопоставление трезвучий C-dur — A-dur)²⁹. Композиция здесь подчиняется законам музыкальной риторики: дважды звучит призыв «Приидите, возрадуемся Господеви», причем второй раз идет повышение тесситуры на тон, что усиливает пафос интонации. Подобный эффект присутствует и в конце второй части, правда со сменой лада: дважды повторяется фраза «Предварим лице Его во исповедании» (G-dur — a-moll), затем трижды провозглашается «и во псалмех воскликнем Ему» (D-dur, h-moll, G-dur), в целом тесситура хора повышается на кварту (такты 39–41).

В лирических фрагментах первого Adagio сольные фразы опираются на кантовый стиль — голоса поют в терцию с опорой на бас, что позволило нам легко реконструировать утраченный второй солирующий голос во второй фразе. Иногда в хоровой фактуре концерта чувствуется нехватка некоторых голосов (например, в первой части в тактах 14–18 альты могли бы петь *divisi*, как басы), но предлагать композиторский вариант восстановления утерянного голоса в нашей реконструкции мы не стали.

Финал концерта — масштабная двойная fuga с совместным экспонированием тем или fuga с удержанным противосложением. Чтобы понять, какой тип fugи был характерен для XVIII столетия, обратимся к труду немецкого теоретика И. А. Шайбе «Исследование и описание мотета», впервые опубликованному в журнале «Музыкант-критик» (*Critischer Musicus*) в 1737 году: «В начале мотета

²⁹ Повтор начального построения концерта из соль мажора в ля мажор сделан композитором вполне осознанно (именно в мажор, а не в ля минор!), об этом свидетельствуют проставленные в певческих партиях знаки альтерации *cis* и *gis*.

всегда находится ясная и роскошная часть, в которой преобладают в основном благоразумные имитации, а не полноценная fuga. Вслед идет добротная fuga, где тем не менее нужно следить за ясностью. При вступлении главной темы, в другом голосе уже должно появиться *противосложение* (курсив наш. — Авт.), так как иначе одноголосное пение, тем более если отсутствуют инструменты, звучит слишком пусто и слишком просто и никоим образом не удовлетворяет слух» [27, 180–181].

Никакие разночтения и ошибки копиистов, неизбежные в рукописных источниках, не могут заслонить мастерства Пашкевича-композитора. Первая тема начинается затактовым квартовым зачином, подчеркивая гимнический характер текста псалма. Вторая (или, по Шайбе, «противосложение», *Gegensatz*) экспонируется совместно с первой, отличается широким диапазоном и «царственными» фанфарными интонациями. В строгой части fugи Пашкевич применяет вертикально-подвижной контрапункт октавы. Отклонения в свободной части fugи совершаются в родственные тональности. Интересно, что fuga оказалась «двойной» еще в одном смысле: такты 94–128 (вплоть до коды) представляют собой видоизмененное повторение тактов 58–93. Таким образом, в концерте Пашкевича мы встречаем ранний случай применения в русской духовной музыке вариационности или куплетности при повторе схожих построений.

Концерт «Приидите, возрадуемся Господеви» стал вторым духовным хоровым сочинением Василия Пашкевича, которое удалось обнаружить и опубликовать. Вместе с ранее найденной Обедней он позволяет составить представление о композиторе как о вдохновенном и оригинальном мастере хоровой музыки. Хочется надеяться как на интерес к его музыке исполнителей, так и на новые находки в архивах.

Использованная литература

1. Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №2. С. 34–67.
2. Антоненко Е. Ю. Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пашкевича и Льва Гурилева в собрании Российского национального музея музыки // Духовная музыка России и Австрии: Сборник статей по материалам международных конференций официальной программы перекрестного Года музыки и культурных маршрутов Россия — Австрия 2018. М.: Российский национальный музей музыки, 2019. С. 103–124.
3. Арнонкур Н. Мысли об Allegro и Andante у Моцарта // Н. Арнонкур. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди: пер. с нем. С. В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2005. С. 124–134.
4. Башилов А. А. Молодость Башилова (Записки о временах Екатерины II и Павла I) // Заря. 1871. Декабрь. С. 193–223.
5. Булычева А. В. Concerto, concertus, концерт: партесный концерт в контексте барочной терминологии // Старинная музыка. 2019. № 1. С. 10–17.

6. *Висков А. О.* Шестнадцать духовных хоровых концертов конца XVIII — начала XIX века // Шестнадцать духовных хоровых концертов конца XVIII — начала XIX века. Для хора без сопровождения. Вып. 2. М.: РНММ, 2019. С. 3–16.
7. *Клепиков С. А.* Филигранные и штампы на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. М.: изд. Всесоюзной книжной палаты, 1959. 306 с.
8. *Лебедева-Емелина А. В.* Пашкевич // Православная энциклопедия. Т. 55. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2019. С. 195–196.
9. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма. Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 604 с.
10. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. Т. VII: Нотное приложение. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. 208 с.
11. *Лебедева-Емелина А. В.* Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление. Дисс. ... доктора искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 502 с.
12. *Левашев Е. М. В. А.* Пашкевич // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 46–83.
13. *Лепская Л. А.* Репертуар крепостного театра Шереметевых: Каталог пьес. М.: ГЦ-ТМ, 1996. 174 с.
14. [*Орлов-Давыдов В. П.*] Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова, составлен внуком его, графом Владимиром Орловым-Давыдовым: в 2 т. СПб.: тип. Академии наук, 1878. 4, 5–328, XXIII; 344, XIV с.
15. *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. 340 с.
16. *Погожев В. П.* Архив Дирекции императорских театров. Отд. 2: Документы. СПб., 1892. 668 с.
17. *Порфирьева А. Л.* Пашкевич // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 340–344.
18. *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2015. 392 с.
19. *Рыцарева М. Г.* Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2006. 244 с.
20. *Рыцарева М. Г.* Российский хоровой концерт второй половины XVIII века. Л., 1985. (НИО Информкультура РГБ, 07.05.1985, №947).
21. *Тетерина Н. И.* Музыкально-литургический цикл в России. Основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова: Дипломная работа. Горький, 1986.
22. *Феодорит Кирский, блж.* Толкование 96 псалма // Псалтирь в святоотеческом изъяснении. Почаев: Свято-Успенская Почаевская лавра, 2005. С. 368–369.
23. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. 2 (Вып. 4–7). М.-Л.: Музсектор Госиздата, 1928–1929. 376, СХСII с.
24. *Frevel C.* σήμερον — Understanding Psalm 95 Within, and Without, Hebrews // Psalms and Hebrews: Studies in Reception / ed. by D. J. Human, G. J. Steyn. New York: T&T Clark, 2010. P. 165–193. (Library of Hebrew Bible/Old Testament studies, 527).

25. *Kaiser W.* The Promise Theme and the Theology of Rest // *Bibliotheca Sacra*. Vol. 130 (Apr.-June 1973). P. 135–150.
26. *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle. Tome 2: L'époque glorieuse de Catherine II. Geneve: Mont Blanc, 1951. 680 p.
27. *Scheibe J.* Das 19 Stück. Dienstag, den 12 November, 1737 // Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. S. 177–185.
28. *Steyn G. J.* The Reception of Psalm 95(94):7–11 in Hebrews 3–4 // *Psalms and Hebrews: Studies in Reception* / ed. by D. J. Human, G. J. Steyn. New York: T&T Clark, 2010. P. 194–228.
29. *Uchastkina Z. V.* A History of Russian Hand Paper-Mills and Their Watermarks. Hilversum (Holland): Paper Publications Society, 1962. 297 p.

References

1. Antonenko, E. Yu. (2012). Bal'dassare Galuppi i russkaya duhovnaya muzyka [Baldassare Galuppi and Russian Church Music]. *Nauchnyy vestnik moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No 2/2012, 34–67. (in Russian).
2. Antonenko, E. Yu. (2019). Dухovnaya muzyka Vincenzo Manfredini, Andrey Rachinskogo, Vasilya Pashkevicha i L'va Gurileva v sobranii Rossiyskogo natsionalnogo muzeya muzyki [Sacred Music by Vincenzo Manfredini, Andrey Rachinsky, Vasily Pashkevich and Lev Gurilev in the Funds of the Russian National Museum of Music]. In *Dухovnaya muzyka Rossii i Avstrii* [The Sacred Music in Russia and Austria], 103–24. Moscow, Russian National Museum of Music. (in Russian).
3. Harnoncourt, N. (2005). Mysli ob Allegro i Andante u Motsarta [Thoughts on Allegro and Andante tempos in Mozart's Music]. In N. Hatnoncourt. *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi* [My Contemporaries: Bach, Mozart, Beethoven], 124–34. Moscow, Klassika-XXI. (in Russian).
4. Bashilov, A. A. (1871). Molodost' Bashilova (Zapiski o vremenakh Ekateriny II i Pavla I) [Bashilov's Youth. (Notes on the Times of Catherine II and Pavel I)]. *Zarya* [Dawn], 1871, December, 193–223. (in Russian).
5. Bulycheva, A. V. Concerto, concentus, kontsert: partesny kontsert v kontexte barochnoy terminologii [Concerto, Concentus, Kонтсерт: The Partes Concerto Within the Context of Baroque Terminology]. *Starinnaya muzyka* [Early Music], No. 1/2019, 10–17. (in Russian).
6. Viskov, A. O. (2019). Shestnadsat' dukhovnykh khorovykh kontsertov kontsa 18 — nachala 19 veka [16 Sacred Concertos from Late 18th to early 19th Century]. In *Shestnadsat' dukhovnykh khorovykh kontsertov kontsa 18 — nachala 19 veka. Dlya khora bez soprovozhdeniya* [16 Sacred Concertos from Late 18th to early 19th Century. For Choir a Cappella], Vol. 2, 3–16. Moscow, RNMM. (in Russian).
7. Klepikov, S. A. (1959). *Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVII–XX vv.* [Watermarks and Stamps on the Russian and Foreign Paper from 17th to 20th Centuries]. Moscow, izd. Vsesoyuznoy knizhnoy palaty [Publishing of All-Union Book Chamber]. (in Russian).
8. Lebedeva-Emelina, A. V. (2019). Pashkevich [Pashkevich]. In *Pravoslavnaya entsiklopedia* [Orthodox Encyclopedia], Vol. 55, 195–6. Moscow, Pravoslavnaya entsiklopedia. (in Russian).

9. Lebedeva-Emelina, A. V. (2004). *Russkaya dukhovnaya muzyka epokhi klassitsizma. Katalog proizvedeniy* [Russian Sacred Music in Classical Era. Thematic Catalogue] Moscow, Progress-Traditsia. (in Russian).
10. Lebedeva-Emelina, A. V. (1993). *Russkaya khorovaya kultura vtoroy poloviny 18 veka* [Russian Choir Culture of the Second Half of the 18th Century], Ph. D., Vol. VII. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian).
11. Lebedeva-Emelina, A. V. (2018). *Russkoe khorovoe iskusstvo vtoroy poloviny 18—nachala 19 veka kak tselostnoe yavlenie* [Russian Choral Art from the Second Half of 18th Century to the Early 19th Century as Integral Phenomenon], Doctor of Art Criticism Thesis. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian).
12. Levashev, E. M. (1985). V. A. Pashkevich [V. A. Pashkevich]. In *Istoriya russkoy muzyki v desyati tomakh* [History of Russian Music in 10 Volumes], Vol. 3, 46–83. Moscow, Muzyka. (in Russian).
13. Lepskaya, L. A. (1996). *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh: katalog pies* [The Repertoire of Sheremetev's Serf Theatre: Catalogue of Plays]. Moscow, State Central Theatre Museum. (in Russian).
14. Orlov-Davydov, V. P. (1878). *Biograficheskiy ocherk grafa Vladimira Grigorievicha Orlova, sostavlenniy vnukom ego, grafom Vladimirom Orlovym-Davydovym* [Biographical Sketch about count Vladimir Grigorievich Orlov, Written by His Grand-Son Count Vladimir Orlov-Davydov], Vol. 2. Saint Petersburg, Academy of Science Printing House. (in Russian).
15. Plotnikova, N. Yu. (2015). *Russkoye partesnoye mnogogolosiye kontsa XVII—serediny XVIII veka: Istochnikovedeniye, Istoriya, Teoriya* [Russian Part-Song Polyphony of the Late 17th – mid-18th Centuries: Source Studies, History, Theory]. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian).
16. Pogozhev, V. P. (1892). *Arkhiv Direktsii imperatorskikh teatrov* [Archive of the Directorate of the Imperial Theaters], Part 2. Saint Petersburg. (in Russian).
17. Porfirieva, A. L. (2000). Pashkevich [Pashkevich]. In *Muzykal'niy Peterburg. 18 vek* [Musical Petersburg. 18th Century], Encyclopedic Dictionary, Book 2, 340–4. Saint Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
18. Rytsareva, M. G. (2015). *Dmitry Bortnyansky. Zhizn' i tvorchestvo* [Dmitry Bortnyansky. Life and Work]. Saint Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
19. Rytsareva, M. G. (2006). *Dukhovniy kontsert v Rossii vtoroy poloviny 18 veka* [Sacred Concerto in Russia in the Second Half of 18th Century]. Saint Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
20. Rytsareva, M. G. (1985). *Rossiyskiy khorovoy kontsert vtoroy poloviny XVIII veka* [Russian Choral Concerto in the Second Half of 18th Century]. In *NIO Informkultura RGB* (Leningrad), 07.05.1985. №947.
21. Teterina, N. I. (1986). *Muzykal'no-liturgicheskiy tsikl v Rossii. Osnovnye etapy istoricheskogo razvitiya ot Dyleckogo do Rakhmaninova* [Musical-Liturgical Cycle in Russia. The Main Stages of Historic Evolution from Dylecki to Rachmaninov], Diploma Thesis. Gorky, Gorky State Conservatory. (in Russian).
22. Feodorit Kirskij, blzh. (2005). *Tolkovanie 96 psalma* [Interpretation of Psalm 96]. In *Psaltir' v svyatootecheskom iz'yasnenii* [Psalter in Patristic Explanation], 368–9. Pochaev, Holy Dormition Pochayiv Lavra Publishing.

23. Findeysen, N. F. (1728–1729). *Ocherki po istorii muzyki v Rossii* [Notes on the Musical History of Russia], Vol. 2. Moscow and Leningrad, Musical Department of State Publishing House. (in Russian).
24. Frevel, C. (2010). σήμερον — Understanding Psalm 95 Within, and Without, Hebrews. In *Psalms and Hebrews: Studies in Reception*, ed. by D. J. Human and G. J. Steyn, 165–93. New York, T&T Clark.
25. Kaiser, W. (1973). *The Promise Theme and the Theology of Rest*. Bibliotheca Sacra, Vol. 130, 135–50.
26. Mooser, R.-A. (1951). *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^eme siècle*, T. 2. Geneve, Mont Blanc.
27. Scheibe, J. A. (1745). Das 19 Stück. Dienstag, den 12 November, 1737. In *Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus*, Neue Auflage, 177–85. Leipzig, Breitkopf.
28. Steyn, G. J. (2010). The Reception of Psalm 95(94):7–11 in Hebrews 3–4. In *Psalms and Hebrews: Studies in Reception*, ed. by D. J. Human and G. J. Steyn, 194–228. New York, T&T Clark.
29. Uchastkina, Z. V. (1962). *A History of Russian Hand Paper-Mills and Their Watermarks*. Hilversum, Paper Publications Society.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПАРТИТУРА КОНЦЕРТА ПАШКЕВИЧА «ПРИИДИТЕ, ВОЗРАДУЕМСЯ ГОСПОДЕВИ»

Andante Реконструкция А. В. Лебедевой-Емелиной

System 1:
 [f] При - и - ди - те, воз - ра - ду - ем - ся, воз - ра - ду - ем - ся Го - спо -

System 2:
 7 де - ви, Го - спо - де - ви, при - и - ди - те, воз - ра - ду - ем - ся, воз -

System 3:
 13 ра - ду - ем - ся Го - спо - де - ви, Го - спо - де - ви, вос -
 Го - спо - де - ви, вос - кли - нем
 Го - спо - де - ви, Го - спо - де - ви, вос - кли - нем
 Го - спо - де - ви, Го - спо - де - ви, вос -

В комплекте голосов из сборника Воскресенского монастыря в Череповце (ГИМ, Син. певч. собр., ед. хр. 705/1--8) в 7 такте у дисканта на первой доле ля, у альты - до.

17

клик - нем Бо-гу Спа-си-те-лю на - - ше-му, вос-клик-нем
 Бо-гу, вос-клик-нем Бо-гу на - - ше-му, вос-клик-нем
 клик - нем Бо-гу Спа-си-те-лю на - - ше-му, вос-клик-нем
 Бо-гу клик-нем Бо-гу клик-нем Бо-гу клик-нем
 клик - нем Бо-гу Спа-си-те-лю вос -

23

Бо-гу, вос-клик-нем Бо-гу Спа-си-те-лю на - - ше-
 клик - нем Бо-гу на - - ше-
 Бо-гу, вос-клик-нем Бо-гу Спа-си-те-лю на - - ше-
 клик - нем Бо-гу

28 **Adagio**

му. Solo [*p*]
 му. Пред-ва рим ли-це Е-го во ис-по-ве-да-ни-и, во ис-по-
 му. Soli [*p*]
 му. Пред-ва- рим ли-це Е-го во ис-по-

31 *Soli*

Пред-ва - рим ли-це Е - го во ис-по - ве - да-ни-
ве - да - ни - и. Пред-ва - рим ли - це Е - го во
ве - да - ни - и.

34 *Tutti p*

и, во ис - по - ве - да - ни - и. Пред - ва - рим ли-це Е -
и. Пред - ва - рим ли-це Е -
ис - по - ве - да - ни - и. *Tutti p* Пред - ва - рим ли-це Е -
Tutti p Пред - ва - рим ли-це Е -

36

-го во ис-по - ве - да-ни-и, во ис-по-ве - да-ни-и, пред - ва - рим ли-це Е -
и, пред-ва - рим ли-це Е -
го во ис-по - ве - да - ни - и, пред-ва - рим ли-це Е -

38

- го во ис-по - ве - да - ни - и, во ис-по-ве - да ни - и, и во псал-мех вос-клик-нем Е -

го во ис-по - ве - да - ни - и, и во псал-мех вос-клик-нем Е -

40

му, и во псал-мех вос-клик-нем Е - му, и во псал-мех вос-клик-нем Е -

му, и во псал-мех вос-клик-нем Е - му, и во псал-мех вос-клик-нем Е -

Adagio

42

му, вос-клик-нем Е - му. Я - ко Бог ве - лий Го - ве - лий

му, вос-клик-нем Е - му. Я - ко Бог ве - лий Го - ве - лий

47

сподь, я - ко Бог ве - лий, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, Бог, я - ко Бог ве - лий сподь, Бог, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, ве-лий Го-сподь, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, ве - лий

53

сподь, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, ве - лий Го - сподь. И Го - сподь, ве - лий Го - сподь. сподь, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, ве - лий Го-сподь. Го - сподь, ве - лий Го-сподь.

58 **Allegro**

Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по И Царь ве - лий по всей зем - ли, И Царь ве - лий по всей зем - ли, и И Царь ве - лий по всей зем - ли, и И Царь ве - лий по всей зем - ли, и И Царь ве - лий по всей зем - ли, и

82

всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем -
 ли, зем - ли, и Царь по всей зем -
 ве - лий, и Царь ве - лий по всей зем -
 всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем -

88

ли, и Царь *[f]* ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 ли, и Царь *[f]* ве - лий по всей зем - ли,
 ли, и Царь *[f]* по всей зем - ли, и Царь
 ли, и Царь *[f]* ве - лий по всей зем - ли,

94

ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 и Царь ве - лий по всей зем - ли,
 ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь

100

ве - лий по всей зем - ли, по всей зем - ли, и Царь
и Царь ве - лий по всей зем - ли, и
всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, по
ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий, и

106

ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей
Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по
всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь
Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве -

112

зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли,
всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, зем - ли,
ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий, и
лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли,

119

и Царь ве-лий по всей зем-ли, и Царь ве -
и Царь по всей зем-ли, и Царь
Царь ве - лий по всей зем - ли, и
и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве -

126

лий по всей зем-ли, и Царь ве-лий по всей зем -
ве-лий по всей зем-ли, и Царь ве-лий по всей зем -
Царь по всей зем - ли, и Царь ве-лий по всей зем -
лий по всей зем - ли,

132

ли, и Царь ве-лий по всей зем - ли, по всей зем - ли.
ли, и Царь ве-лий по всей зем - ли, по всей зем - ли.
ли, и Царь ве-лий по всей зем - ли, по всей зем - ли.